

**Peter Stoll**

**"Mein Hauß ist ein Bett-Hauß", kein "Schwätzhaus":  
Fresken von Carl Prauneck in Weilheim und Lechsend  
(Kr. Donau.-Ries)**

Wer die katholische Pfarrkirche in Weilheim (Kr. Donau-Ries) betritt, den wird es zunächst vielleicht überraschen, am Langhausgewölbe ein Fresko mit der Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel vorzufinden (Abb.1). Die Überraschung wird sicher nicht vom Thema an sich herrühren, denn es begegnet häufig in barocken Ausmalungen, vor allem im westlichen (bzw. dem Altarraum gegenüberliegenden) Bereich von Kirchengebäuden und dann vorzugsweise an einem Ort, wo es den Eintretenden sofort ins Auge fällt, z.B. an der Unterseite der Empore: Auf diese Weise werden zum einen der Schauplatz des im Bild dargestellten Themas (der Eingangsbereich des Tempels) mit dem Anbringungsort des Bildes im Kirchenraum in Übereinstimmung gebracht; zum anderen richtet sich die Botschaft der neutestamentarischen Szene speziell an die die Kirche Betretenden, die sich dessen bewusst werden sollen, dass sie sich nun in einem Haus Gottes befinden, in dem bestimmte Verhaltensweisen, Tätigkeiten, Gedanken etc. unangebracht sind und, wie der erzürnte Christus im Bild anschaulich demonstriert, auch nicht geduldet werden.

Ungewöhnlich in Weilheim ist somit nicht die Einbindung der Vertreibung in ein Freskenprogramm, sondern vielmehr der Umstand, dass ihr hier nicht nur die Rolle eines Präludiums im Eingangsjoch zugewiesen wird, sondern dass sie den zentralen Bereich des Deckenspiegels im Langhaus füllt und die Legende bzw. Verherrlichung der Kirchenpatroninnen Luzia und Ottilia in die kleineren Freskenfelder in Langhaus und Chor verdrängt hat, dass dem Konzeptor des Programms also weniger am Heiligenkult gelegen war als an der eindringlichen Vergegenwärtigung jener aus Jesaja entlehnten mahnenden Worte, derer sich Christus bei seinem Strafgericht bedient und die auf dem von einem Putto gehaltenen Schild am unteren Bildrand zu lesen sind: "Mein Hauß ist ein Bett-Hauß".

Als prominenteste Beispiele dafür, dass die Tempelreinigung raumbeherrschende Wirkung im Rahmen einer Kirchengemäldeausmalung entfalten darf, wären im süddeutsch-österreichischen Raum wohl Matthäus Günthers hochtheatralische Inszenierung in der westlichen Langhauskuppel der Pfarrkirche im südtirolischen Gossensaß (1751) und Martin Knollers bereits wesentlich kühlere und gemäßigte Gestaltung des Themas in der westlichen Langhauskuppel der Benediktinerabteikirche Neresheim (1775) zu nennen; und auch wenn das Weilheimer Fresko gegenüber solch illustren Nachfolgern provinziell und sogar unbeholfen anmuten muss, so wird man ihm doch, betrachtet man es im Kontext eher bodenständiger und volksnaher Freskantätigkeit, gewisse Qualitäten nicht absprechen und ihm unterstellen, dass es die didaktische Aufgabe der Bildkatechese zumindest zu seiner Zeit angemessen wahrnehmen konnte.



Abb.1: C.Prauneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel  
Weilheim, Pfarrkirche



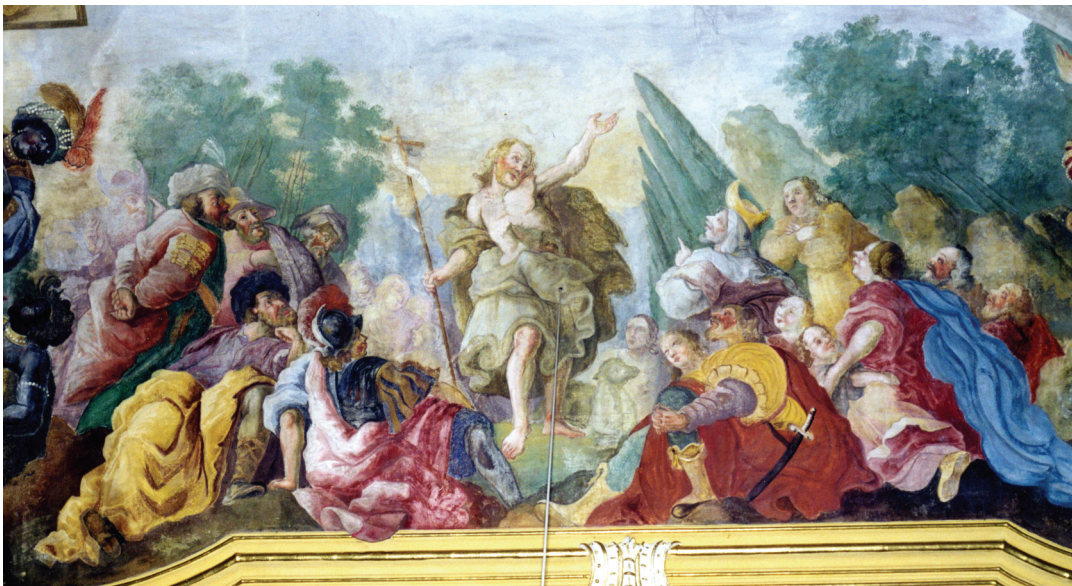


Abb.2 – 3: C. Prauneck: Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täuflers  
Rennertshofen, Pfarrkirche

Zunächst allerdings wird man sich fragen, welchem Künstler sich die derzeit als anonym geltende Ausmalung der Weilheimer Kirche zuordnen lässt. Die 1951 in den *Kunstdenkmälern von Schwaben* vorgebrachte Hypothese, die "um 1742" zu datierenden Fresken könnten auf Johann Anwander zurückgehen,<sup>1</sup> ist dabei durchaus einer sorgfältigeren Prüfung wert, auch wenn sie in der neueren Kunsttopographie nicht aufgegriffen wird;<sup>2</sup> aber ein Vergleich der Weilheimer Fresken mit Anwanders frühen Fresken in Ammerfeld (1737, Kr. Donau Ries), Otting (1739, Kr. Donau-Ries) und Peterswörth (1743, Kr. Dillingen a. d. Donau) ergibt dann doch, dass Anwander trotz mancher Unbeholfenheit bereits in diesen seinen ersten Kirchenausmalungen souveräner zu Werke geht und dem Weilheimer klar überlegen ist. Bei einem Abstecher nach Rennertshofen im benachbarten Landkreis Neuburg-Schrobenhausen wird man dann freilich feststellen, dass die Fresken der dortigen Pfarrkirche stilistisch den Weilheimer Fresken nun tatsächlich engstens verwandt sind (vgl. die Abb.2 – 3 mit Ausschnitten aus dem Langhausfresko zum Leben des hl. Johannes des Täuflers); die Rennertshofer Fresken wiederum sind archivalisch für das Jahr 1737 und für den Maler Carl Conrad Prauneck gesichert, der 1686 in Neuburg geboren wurde, längere Jahre in Rennertshofen ansässig war und dort schließlich 1742 als Brauereiaufseher, Ratsschreiber, Maler und Schulmeister verstarb.

Einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis dieses Künstlers bedeutete das Erscheinen von Band 11 des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, der zum einen ausführlich die Rennertshofer Fresken (soweit bislang erkennbar, die anspruchsvollste Aufgabe, die Prauneck gestellt wurde) sowie einige weitere seiner Werke würdigt und der zum anderen biographische Daten sowohl zu ihm als auch zu seinem Vater Johann Franz und seinem Sohn Carl zusammenstellt.<sup>3</sup> Bereits die im *Corpus* anlässlich der Rennertshofer Arbeiten vorgenommene Stilanalyse benennt die entscheidenden Kriterien, die auch bei Betrachtung der Weilheimer Fresken sofort an Prauneck denken lassen, nämlich die "voluminösen, dekorativ ausufernden Gewänder" und die "dicht gedrängte Anordnung der Figuren", letztere gelegentlich gesteigert zu einem ausgesprochenen "Horror vacui".<sup>4</sup> Man darf vermutlich über diese eher neutralen Charakterisierungen des *Corpus* hinausgehen und behaupten, dass die Gewandmassen gelegentlich zu recht unorganischen und sogar unförmigen Gebilden ausarten, die die Anatomie der darin schier ertrinken-

<sup>1</sup> *Die Kunstdenkmäler von Schwaben, III. Landkreis Donauwörth*, bearbeitet von Adam Horn, München 1951 (*Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben*), S. 532. Zu überprüfen wäre, ob Johann Anwander als Maler des Weilheimer Hochaltarbildes in Frage kommt, das nicht vom Maler der Fresken stammen kann.

<sup>2</sup> Kein Namensvorschlag bei Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben*, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, München 1989, S. 1052.

<sup>3</sup> Hermann Bauer u.a.: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Band 10: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Neuburg-Schrobenhausen*, bearbeitet von Brigitte Volk-Knüttel und Brigitte Sauerländer, München 2005; Kurzbiographien S. 338f. Behandelt werden die Fresken Praunecks in der Pfarrkirche und in der Friedhofskirche von Rennertshofen sowie in der Pfarrkirche Mauern; des weiteren als Zuschreibungen Fresken in der Pfarrkirche Bertoldsheim und im Saal im Nordturm des Neuburger Schlosses, wobei letztere Zuschreibung eventuell noch einmal zu überdenken wäre. Außerhalb des Landkreises Neuburg-Schrobenhausen werden die Fresken in der Pfarrkirche Gundelsheim (Kr. Weißenburg-Gunzenhausen) und in der Kapelle der Schmerzhaften Muttergottes in Gansheim (Kr. Donau-Ries) erwähnt.

<sup>4</sup> *Corpus* (wie Anm. 3), S. 248.



den Figuren verunklären oder überhaupt weitgehend unkenntlich machen; Eigenarten, die vermutlich bis zu einem gewissen Grad darüber hinwegtäuschen sollen, dass es dem Künstler an der Fähigkeit mangelte, den menschlichen Körper in verschiedenen Haltungen oder in der Interaktion mit anderen Körpern bzw. dem Raum überzeugend wiederzugeben, oder die zumindest einen gewissen Unwillen bekunden, sich dieser anspruchsvollen Aufgabe zu stellen. Andererseits mag man durchaus einräumen, dass von diesem Erscheinungsbild des Unorganischen, das noch gesteigert wird durch die erwähnte Neigung des Künstlers, Figuren zusammenzuballen oder aufzutürmen, ein gewisser Reiz ausgeht, der Reiz eines unbesorgten spätbarocken Überbodens und Ausufern, das sich um akademische Korrektheit und Gesetzmäßigkeiten wenig kümmert; und nimmt man noch das lebhaft buntfarbige Kolorit dazu, das immer wieder einmal zu feinen, fast aquarellartig transparenten Tönen aufgelichtet wird (dazu unten mehr), so wird das Urteil über Prauneck insgesamt durchaus differenziert ausfallen.<sup>5</sup>

So sehr nun die stilistischen Argumente für eine Zuweisung der Weilheimer Fresken an Carl Prauneck sprechen, so ist doch einzuräumen, dass eine Tätigkeit des 1742 verstorbenen Prauneck in Weilheim sich möglicherweise nicht ohne weiteres mit dem Umstand vereinbaren lässt, dass die Weilheimer Kirche in ihrer heutigen Form erst in diesem Jahr 1742 errichtet wurde. Da aber die Jahreszahl 1742 über dem Chorbogen darauf hindeutet, dass der Bau offenbar sehr rasch vonstatten ging und als Sterbetag Praunecks der 31. Oktober dokumentiert ist, so bleibt gerade noch Spielraum für die Annahme, dass Prauneck die Fresken unmittelbar vor seinem Tod malte; verkompliziert wird die Sachlage allerdings dadurch, dass auch die Malereien an der Kanzel (Evangelisten; Guter Hirte) stilistisch den Deckenfresken nahe stehen und man daraus folgern müsste, dass auch noch die Kanzel vor Praunecks Tod fertig gestellt wurde.<sup>6</sup> Man wird im Zusammenhang mit diesem etwas heiklen chronologischen Punkt vermutlich auch an Praunecks ebenfalls als Maler tätigen Sohn Carl (Monheim 1711 – Rennertshofen 1750) denken; ob freilich aufgrund des Todes des älteren Prauneck vor Abschluss der Arbeiten vielleicht der jüngere Carl in größerem Umfang an den Weilheimer Arbeiten beteiligt war oder ob dieser sich vielleicht sogar den Stil des Vaters so weitgehend angeeignet hatte, dass er als alleiniger Schöpfer der Weilheimer Fresken in Frage kommt, kann derzeit nicht beurteilt werden, da für ihn bislang nur ein einziges, 1749 datiertes Altarbild gesichert ist.<sup>7</sup> Es mag vorläufig damit sein Bewenden haben, dass die Weilheimer Fresken aus stilistischen Gründen mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem Na-

<sup>5</sup> Es wäre zu überprüfen, ob sich diese Eigenarten und damit die Handschrift Praunecks nicht auch in den stark überarbeiteten Fresken der Pfarrkirche Zell (Kr. Neuburg-Schrobenhausen) zumindest ansatzweise noch erkennen lassen, etwa in der Figurenballung im unteren Bereich des zentralen Langhausbereiches. Der *Corpus* (wie Anm. 3, S. 330), sieht in diesen Fresken ("Autor unbekannt, um 1739") lediglich Arbeiten von "sehr bescheidene[r] Qualität", doch könnten die Fresken in ihrem ursprünglichen Zustand durchaus in etwa an das Praunecksche Niveau herangereicht haben.

<sup>6</sup> Vgl. Franz Xaver Bucher: *Das Bistum Eichstätt. Historisch-statistische Beschreibung auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte, II. Band*, Eichstätt 1938, S. 738: "1742 Erweiterung der Kirche zu Weilheim durch das Domkapitel laut Beschluß vom 6.7. ... Am 18.10. bereits fertig." Was genau mit "fertig" gemeint ist, bleibt unklar. Die Konsekration der Kirche erfolgte erst einige Jahre später am 15.5.1747.

<sup>7</sup> Nach dem *Corpus* (wie Anm. 3, S. 339) unterscheidet sich dieses Altarbild mit den hll. Antonius, Katharina und Barbara in der Spitalkirche Hl. Geist in Ingolstadt "durch die bräunliche, tonige Farbigekeit" von den Werken des älteren Prauneck.

men Prauneck verbunden werden können, und wenn in den folgenden Abschnitten der Einfachheit halber Carl Conrad Prauneck als deren Maler apostrophiert wird, so soll dies nicht ausschließen, dass zu einem späteren Zeitpunkt neue Erkenntnisse nahe legen, die Weilheimer Malereien eher für den jüngeren Carl zu beanspruchen. Ziel dieser folgenden Abschnitten wird es in erster Linie sein, näher und an konkreten Details aufzuzeigen, wie sich Prauneck im großen Weilheimer Langhausfresko als der Maler erweist, als der er bereits oben umrissen wurde, als ein Maler der "begrenzte[n] Fähigkeiten", der aber doch mit einem gewissen Sinn für wirkungsvolle Bildgestaltung und einprägsame Details zu Werke geht und dem man vielleicht sogar das Attribut "originell" zugestehen kann, wie es der *Corpus* tut, obwohl "Originalität" ein in Zusammenhang mit der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts sehr vorsichtig zu handhabender Begriff ist.<sup>8</sup>

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass das langgestreckte Hochformat des Bildfeldes an sich bestens geeignet ist für eine effektvolle Inszenierung des Themas der Tempelreinigung, erlaubt dieses Format es doch, dass Christus triumphal über seinen Widersachern aufragt und sich deren Vertreibung in vertikaler Dynamik von oben nach unten entfaltet, gewissermaßen den Charakter eines Sturzes annimmt. Den für diesen Sturz nötigen architektonischen Unter- bzw. Hintergrund liefert eine sich in ca. 12 Stufen bis fast zur Mitte des Bildes hin aufschichtende Treppenanlage, die sich offenbar aus mehreren Treppenläufen zusammensetzt, denn im unteren Bilddrittel scheinen den ockerfarbenen Stufen einige graue Stufen vorgelagert, auf denen die rechte vordere Frau kniet bzw. ihr Kind seine Füße aufsetzt; weiter oberhalb werden dann unterhalb Christus wieder graue Stufen sichtbar, die nun ein deutlich einfacheres Profil aufweisen als die ockerfarbenen Stufen und somit wohl nicht deren unmittelbare Fortsetzung darstellen, vielleicht durch einen von den Figuren völlig verdeckten Absatz von ihnen getrennt sind. Die genaue strukturelle Beschaffenheit dieser Treppenanlage bestimmen zu wollen, wäre freilich ebenso müßig, wie sich näher mit der räumlichen Logik des in der oberen Bildhälfte aufragenden Tempels auseinanderzusetzen. Hier ist immerhin erkennbar, dass wohl ein Einblick in zwei hintereinander liegende Kuppelräume gegeben werden soll; letztlich werden aber einfach heterogene Architekturfragmente (auffällig ist insbesondere die unterschiedliche Stärke der Säulen und Pfeiler) zu einem dekorativen Ensemble zusammengestellt, eine um räumliche Logik nur ansatzweise bemühte Praxis, derer sich auch Prauneck überlegene Freskant der Zeit gerne bedienen. Mit den Regeln der Perspektive ist Prauneck jedoch so weit vertraut, dass ihm die unsichtbare Darstellung der Architektur verhältnismäßig gut gelingt, so dass sich trotz unverkürzt wiedergegebener Figuren bei einem entsprechenden Betrachterstandpunkt im Westen des Kirchenschiffes durchaus der illusionistische Eindruck ergibt, durch einen Deckendurchbruch hindurch werde etwas sichtbar, das sich oberhalb des Kirchenraumes vertikal auftürmt (Abb.4). Die gewissermaßen gegenläufige Strategie, dieses Geschehen auch nach unten in den Kirchenraum ragen zu lassen, kommt in bescheidenem Umfang bei dem Putto ganz unten zum Einsatz, dessen rechter Fuß den Rahmen überschneidet. Prauneck hat diesen kleinen Kunstgriff sicher deswegen an dieser Stelle angewandt, weil die Extremität einen randnahen Figur sich ganz einfach dafür anbot und er Ähnliches in anderen Kirchen gesehen hatte; nichtsdestoweniger ist es insofern besonders passend, dass gerade

<sup>8</sup> *Corpus* (wie Anm. 3), S. 248.





Abb.4: C. Prauneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel  
Weilheim, Pfarrkirche

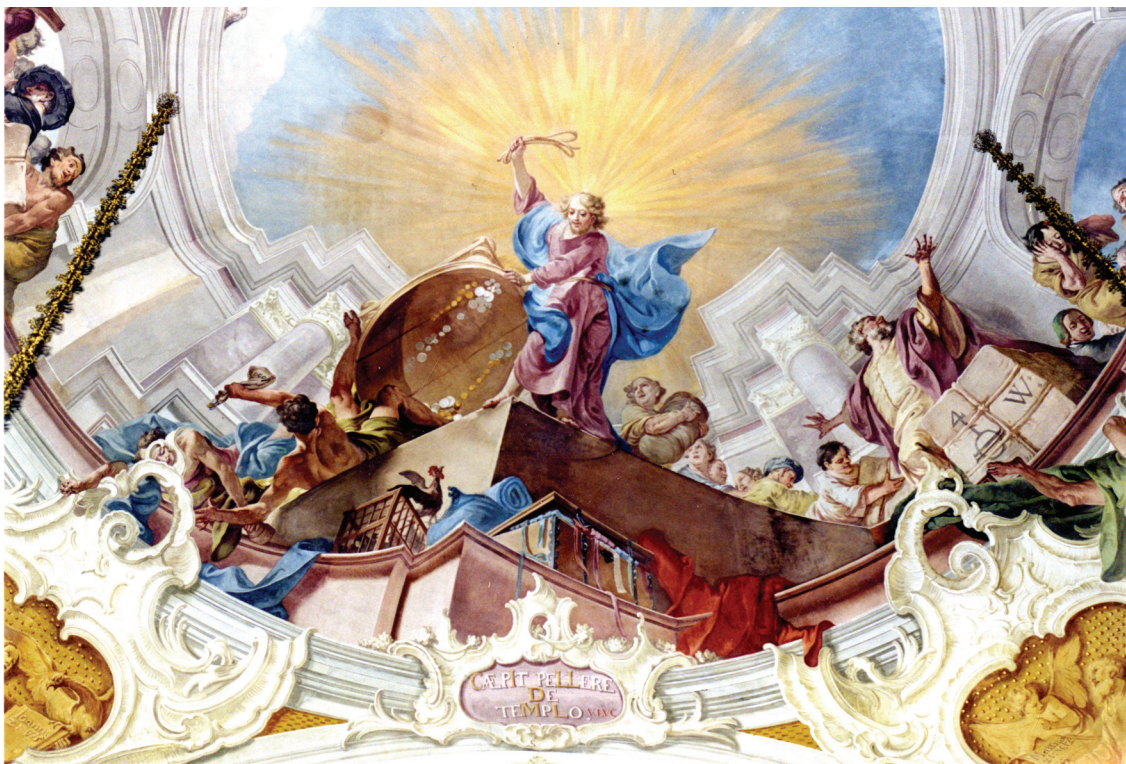


Abb.5: M. Günther: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel  
Gossensaß, Pfarrkirche

diese Figur in den realen Raum vordringt, als sie nicht dem evangelischen Geschehen angehört, sondern vielmehr die Funktion übernimmt, durch das Vorzeigen des Schildes und das Deuten auf dessen Inschrift den Betrachter auf die Botschaft des Bildes hinzuweisen und in dieser belehrenden Rolle also zwischen dem Geschehen im Bild einerseits und dem Betrachter im Realraum darunter andererseits zu vermitteln.

Eine mit einer ganz anderen Zielsetzung verbundene, aber gerade im Kontext einer Vertreibungsszene durchaus nahe liegende Strategie der Grenzverwischung zwischen gemaltem und realem Raum hätte darin bestanden, Körperteile oder Gewänder der Vertriebenen in den Raum ragen zu lassen und damit zu suggerieren, dass die Vertreibung aus dem gemalten Raum heraus hinein in den realen Raum erfolgt; eine Strategie, wie sie Matthäus Günther mit stupender Virtuosität im erwähnten Fresko in Gossensaß verfolgt (Abb.5). Dabei ist freilich zu beachten, dass es nicht nur die Rahmenüberschneidungen sind, die in Gossensaß den engen Bezug zwischen den beiden Räumen herstellen, sondern dass dieser Bezug auch der innerhalb des gemalten Raumes initiierten Dynamik zu verdanken ist: z.B. der Art und Weise, wie in der Hauptansicht der fast frontal wiedergegebene Christus den Tisch aus dem Bild zu kippen und der in Rückansicht gegebene Mann links davon aus dem Bild zu stürzen scheint, so dass bei einer Animation der Szene damit zu rechnen wäre, dass Mann und Tisch, obwohl sie sich im Moment noch vollständig innerhalb des Rahmens befinden, demnächst auf dem Boden des realen Kirchenraumes aufschlagen. Ebenso wie die Rahmenüberschneidung durch die Flüchtenden ist auch dieser Eindruck eines bevorstehenden Absturzes in den Kirchenraum in Weilheim vermieden, denn die im Weilheimer Fresko durchaus gegebene vertikale Bewegung führt eben nicht steil senkrecht nach unten, sondern verläuft in einer Diagonale von links oben nach rechts unten und führt am Bildrand nicht in den realen Kirchenraum, sondern weiter in den jenseits des Rahmens zu denkenden, nicht mehr sichtbaren Bereich des gemalten Raumes; weitere Fluchtbewegungen führen links außen in den Raum jenseits des Bildrahmens und rechts oben in die Bildtiefe. Einem möglichen Absturz der Flüchtenden in den realen Raum wirkt es auch entgegen, dass die Stufen am unteren Bildrand frei bleiben von Flüchtenden und dort lediglich der nicht unmittelbar am Geschehen beteiligte Putto platziert ist, der aus dieser Perspektive geradezu eine Barriere zwischen der Vertreibungsszene und dem Kirchenraum bildet. Auch wenn Prauneck einen spektakulären Illusionismus, wie ihn Günther in Gossensaß praktiziert, sicher auch deswegen meidet, weil er seine künstlerischen Möglichkeiten übersteigt, so ist doch zu fragen, ob es dem Thema nicht im Grunde angemessener ist, zu suggerieren, wie er es in Weilheim tut, dass die Störenfriede im Bethaus in den unsichtbaren Bildraum jenseits des Rahmens bzw. in die Tiefe des Bildraumes getrieben werden; dass sie also, wenn man sich wieder eine Animation des Geschehens vorstellt, letztlich aus dem Bildfeld – und damit aus dem realen Kirchenraum – verschwinden würden, während sie in Gossensaß gewissermaßen in den Kirchenraum geradezu hineingetrieben werden. Was die mit der Darstellung verbundene Botschaft angeht, so sind die Implikationen des Güntherschen Illusionismus, wenn man ihn tatsächlich ernst nimmt, vermutlich eher ungünstig.

Der mehrfach erwähnte Putto mit dem beschrifteten Schild soll nun noch den Ausgangspunkt für eine ganz andere Fragestellung bilden, die darin besteht, auf einer



Wanderung durch das Bild von unten nach oben zu überprüfen, wie Prauneck die Aufgabe löst, die Figuren auf der Treppe zu verorten. Während das Sitzen des Puttos und des Kindes schräg über ihm, ein verhältnismäßig einfaches Haltungsmotiv, noch überzeugend dargestellt ist, stößt Prauneck bei dem Versuch, die Mutter dieses Kindes kniend wiederzugeben, bereits an seine Grenzen; bezeichnend, dass sich von den am Knien beteiligten Körperpartien nur das linke Bein etwa ab dem Knie durch die Kleidung hindurch abzeichnet und das rechte Bein völlig im üppig gebauschten Gewand verschwindet, dass der Maler hier also die bereits erwähnte Strategie anwendet, anatomische Probleme durch großzügigen Einsatz von Textilien zu überspielen. Besonders anschaulich wird die Strategie auch an der Figur des Geldwechslers gleich links neben der Mutter-Kind-Gruppe, bei der ein quer gelagertes, klumpenartiges Oval, aus dem Kopf und Arme hervorragen, genügen muss, um eine kauende Haltung anzudeuten (die den Eindruck bestätigt, dass sich hier ein Treppenabsatz befindet). Steigt der Blick nun noch höher, so stellt man fest, dass die Staffelung der Figuren hintereinander und die ebenfalls erwähnte Vorliebe des Malers für gedrängte Figurengruppen ihm bei der Lösung der Aufgabe entgegenkommen, Menschen zu zeigen, die sich auf einer Treppe bewegen; eine insbesondere bei überstürzter Abwärtsbewegung, wie sie das Thema erfordert, sehr anspruchsvolle Aufgabe, die hier aber eben dadurch entschärft wird, dass durch dichte Staffelung die Unterkörper weitgehend verdeckt werden und sowohl die Beinhaltenungen als auch der direkte Kontakt der Füße mit den Treppenstufen nirgends gezeigt werden müssen. Wie eine Figur tatsächlich einen Fuß auf die Treppe aufsetzt, kann man erst wieder an dem das Ensemble überragenden Christus beobachten; und bezeichnenderweise ist es auch hier nur einer der beiden Füße und wird noch dazu die Schrittstellung Christi durch das Gewand so weit verunklärt, dass nicht einmal eindeutig ist, ob es sich um den linken oder den rechten Fuß handelt.

Nach all dieser Kritik ist freilich wieder festzuhalten, dass trotz all dieser Behelfslösungen und der unzureichenden Beherrschung der menschlichen Anatomie, und bis zu einem gewissen Grade vielleicht sogar wegen ihr, dem Maler eine durchaus fesselnde Bilderzählung gelingt: Das sehr bestimmte Aufsetzen des in Seitenansicht gegebenen Fußes, ein Motiv, das hier ein einziges Mal vorkommt und durch den sich unmittelbar darunter öffnenden Freiraum noch akzentuiert wird, gibt der Figur Christi zusammen mit dem weit nach links ausgreifenden roten Obergewand eine blockhafte, statuarische Festigkeit; lässt ihn als unbeirrbaren Triumphator über das Chaos zu seinen Füßen erscheinen; und den Eindruck eines Chaos vermag die von konträren Bewegungsimpulsen durchzogene Figurenballung in der unteren Bildhälfte sehr wohl zu erwecken, mögen Einzelheiten der Figurenzeichnung noch so mangelhaft ausgefallen sein; und vielleicht trägt gerade die Unbefangenheit, mit der hier fragmentierte Körper addiert, geschichtet und ineinander verkeilt werden, zu einer besonders anschaulichen Vergegenwärtigung der Konfusion bei.

Wie das, was zunächst als schlicht fehlerhaft erscheinen mag, in einem gewissen Sinn die Bildaussage bereichert bzw. das Bild lebendiger gestaltet, können auch zwei weitere Details aufzeigen, diesmal die Requisiten betreffend: Die eisenbeschlagene Kiste, die sich der Mann rechts von Christus auf den Rücken geschnallt hat, erscheint perspektivisch mangelhaft konstruiert und dürfte so, wie sie auf dem Rücken aufliegt, kaum genügend Halt haben, um transportiert werden zu können; aber andererseits erzeugen die zu stark fluchtenden Linien einen dynami-

schen Zug in die Bildtiefe, der die Fluchtbewegung des Mannes unterstreicht, und wäre es nicht unpassend, wenn tatsächlich gezeigt würde, wie die Kiste eben verrutscht und der Mann die Kontrolle über sie verliert, ähnlich wie man den unglaublichen Balanceakt mit der Eisentruhe am linken Bildrand so interpretieren könnte, dass auch diese Truhe im nächsten Moment zu Boden stürzen wird. Die beiden Lastenträger gehören aus diesem Blickwinkel zu den anekdotischen und amüsanten Momenten, mittels derer gerade Künstler mit beschränkten Fertigkeiten für sich einnehmen können (auch wenn diese Momente mitunter nicht der eigenen Phantasie, sondern fremden Vorlagen geschuldet sind) und von denen sich im Fresko noch mehrere weitere entdecken lassen: etwa der bereits erwähnte Geldwechsler unten, der hingebungsvoll mit dem Einsammeln seiner Münzen beschäftigt ist und darüber das wirre Treiben um ihn herum zu vergessen scheint (man beachte, wie die fallenden Münzen dem Betrachter alle in Aufsicht gezeigt werden, eine naive, aber zugleich die Kenntlichkeit der Objekte sichernde Darstellungsweise); des weiteren die Frau unmittelbar neben dem Wechsler, die sich schützend über ihre Eier beugt, ein besonders zerbrechliches Gut; der Viehhändler rechts außen, der sich auf seiner Flucht umgewendet hat und nun, den Ochsen am Horn festhaltend, zugleich seinen Blick und den normalerweise zum Viehtrieb genutzten Stab derart auf Christus richtet, als wolle er ihm mit einem Bannspruch Einhalt gebieten; schließlich der Mann unmittelbar rechts von Christus, der die Hände begierig nach einer der Tauben ausstreckt, die aus dem Korb einer bereits weiter entfernten Flüchtenden entfliegen.

Diese Figurengruppe im Hintergrund, zu der die glücklose Taubenhändlerin gehört, zeigt ebenso wie der die Gruppe hinterfangende Ausblick auf Gebäude und freien Himmel, dass Praunecks Stärke nicht ausschließlich darin besteht, ein Sujet mit beschränkten, aber erzähltechnisch wirkungsvollen Mitteln zu gestalten, wie es bisher betont wurde; vielmehr geht er, wenn er wie hier im kleineren Format arbeitet, gelegentlich malerisch mit erstaunlicher Sensibilität vor (Abb.6 – 7). Dies betrifft insbesondere die zarten, aquarellartig aufgelichteten Farben, die hier zum Einsatz kommen; und wenn ihm dann noch eine zeichnerisch so elegante und geradezu grazile Figur wie der Mann mit den weit vorgestreckten Armen unterhalb des Turmes gelingt, so entsteht überraschend ein Detail von beachtlicher Raffinesse, das man bei isolierter Betrachtung sogar für einen Ausschnitt aus einem Wandgemälde des italienischen Manierismus halten könnte. Beachtung verdient es auch, wie in diesem Teil des Freskos die aufgrund der hellen Farben teilweise noch gut erkennbare Vorzeichnung mit rötlichem Pinselstrich gelegentlich ein Eigenleben entfaltet bzw. nicht vollständig in die Malerei integriert wurde. Man mag dies als Nachlässigkeit werten, aber es hat doch einen gewissen skizzenhaft-improvisatorischen Reiz, wie etwa ein fast im Farbendunst verschwimmender Kopf links unterhalb der eben erwähnten manieristischen Figur mit einem scharf gezeichneten Profil versehen ist, das nun in der Luft zu hängen scheint, oder wie Köpfe in der Vorzeichnung angelegt sind, die dann aber nicht weiter ausgeführt wurden: einen solchen Kopf kann man links neben dem den Stab gegen Christus erhebenden Mann erkennen oder auch, nun in flüchtigster Andeutung, etwas weiter oben am rechten Bildrand. Hat man sich auf diese Weise erst einmal vor Augen geführt, zu welchen Feinheiten Prauneck imstande ist, so wird man auch an den großen Figuren des Vordergrundes die ein oder andere solche Feinheit entdecken (z.B. den Kopf des Engels



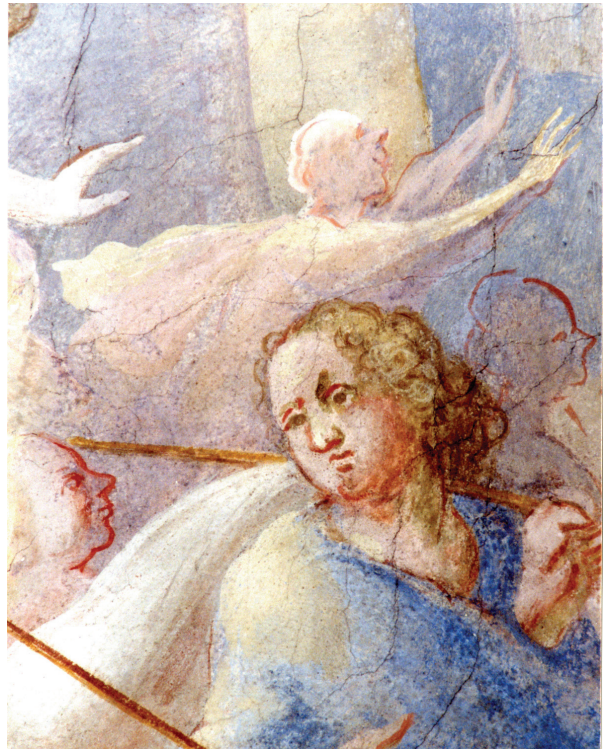


Abb.6 – 7: C. Prauneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel  
Weilheim, Pfarrkirche

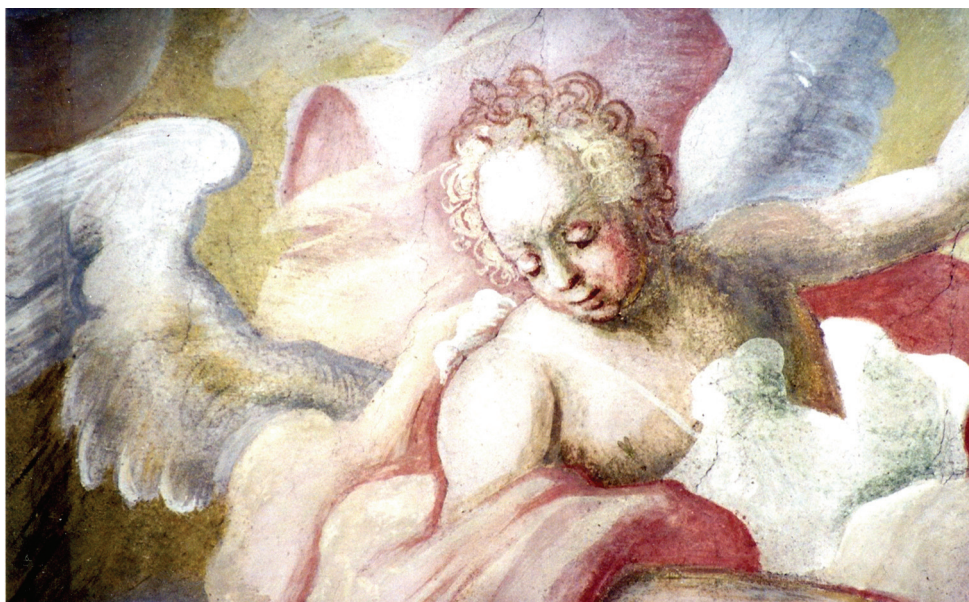


Abb.8: C. Prauneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel  
Weilheim, Pfarrkirche

mit dem penibel gezeichneten Haargekräusel, Abb.8), und überhaupt ist zu berücksichtigen, dass es zum Teil sicher auf spätere Schäden bzw. Überarbeitungen zurückzuführen ist, wenn Praunecks Fresken vom Gesamteindruck her heute maltechnisch häufig eher derb erscheinen.<sup>9</sup>

Dies betrifft sowohl Praunecks Hauptwerk in Rennertshofen als auch die Fresken in Weilheim (im Langhausfresko etwa dürfte zumindest die Figur Christi stark von Übermalung betroffen sein); und ganz besonders haben die Zeitläufte Praunecks Fresken in der Pfarrkirche von Lechsend (Kr. Donau-Ries, 1737) zugesetzt, wo von der originalen Substanz so viel zerstört bzw. unter Übermalungen verschwunden ist, dass Praunecks Handschrift nur noch stellenweise klar erkennbar ist.<sup>10</sup> Wenn diese Fresken hier erwähnt werden, so zum einen deswegen, weil sie wie die Weilheimer Fresken bisher offenbar nicht als Arbeiten Praunecks erkannt wurden, und zum anderen deswegen, weil der Künstler bereits hier eine Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel malte (Abb.9 – 10) und zwar unter Verwendung von Figuren, die größtenteils nur leicht verändert später in Weilheim wiederkehren. Bereits in Lechsend begegnen der nach rechts ausschreitende Christus mit dem wallenden roten Obergewand, der seine Münzen einsammelnde Geldwechsler, die um ihre Eier besorgte Verkäuferin (die in Weilheim gespiegelt wird) und der sich mit erhobenem Stab zu Christus wendende und gleichzeitig seinen Ochsen am Horn fassende Viehhändler (der Christus in Weilheim freilich mit Blick und 'Zauberstab' weit eindringlicher fixiert); paraphrasiert werden später in Weilheim weiterhin der Mann, der sich eine Lade auf den Rücken geschnallt hat, der Mann im Hintergrund mit den vorgestreckten Armen (aus dem in Weilheim das malerisch reizvolle, quasi-manieristische Detail wird) und der Taubenverkäufer (der in Weilheim zur Taubenverkäuferin umgewandelt wird); auch die beiden Enteilenden am linken Bildrand in Lechsend werden in Weilheim wieder eingesetzt. Die auffälligsten Weilheimer Erweiterungen gegenüber Lechsend in der Gruppe der Vertriebenen bilden unten die Mutter mit Kind (Platzfüller, die die Bildaussage nicht sonderlich bereichern) sowie oben der nach den Tauben haschende Mann (ein glücklicher und noch dazu bildwirksam an prominenter Stelle platzierter Einfall).

Freilich muss sich in Lechsend die Vertreibung, wie es der eingangs erwähnten gängigen Praxis entspricht, mit der Rolle eines Nebenfreskos unter der Orgelempore begnügen; und aufgrund des hier zu füllenden Querrechtecks sind die aus Weilheim bekannten Figuren nicht zu einem Ensemble mit vertikaler bzw. diagonalen Stoßrichtung zusammengefügt, sondern zu einem weit weniger Dynamik entfaltenden horizontalen Fries gereiht, in dem Christus seine Widersacher auch nicht mehr triumphal überragen kann. Dass die Lechsener Lösung weit weniger fesselt als die spätere in Weilheim, liegt auch daran, dass das Bild wenig vorteilhaft in zwei Hälften von unterschiedlichem inhaltlichem Gewicht zerfällt, indem sich die eigentliche Vertreibungsszene in der rechten Hälfte konzentriert und die linke Hälfte mit versprengten Flüchtenden und erstaunten Beobachtern weit weniger dicht gefüllt wird. Prauneck entschied sich möglicherweise deshalb zu einer solchen Zweiteilung, weil er die Friesstruktur nicht auf das gesamte, extrem breit gelagerte

<sup>9</sup> Von einer nicht zu unterschätzenden Malkultur zeugen in Weilheim auch noch Einzelheiten der Nebenfresken im Langhaus (Legende der Kirchenpatroninnen; emblematische Darstellungen).

<sup>10</sup> Prauneck zuzuschreiben sind auch die vier Evangelisten an der Kanzel sowie eventuell das Antependium des Hochaltares, eine Darstellung der Kundschafter mit der Traube.





Abb.9: C. Praeneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel (linker Bildbereich). Lechsend, Pfarrkirche



Abb.10: C. Praeneck: Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel (rechter Bildbereich). Lechsend, Pfarrkirche

Bildfeld anwenden wollte, und in der Tat wäre der Eindruck vermutlich ungünstig, würde sich Christus ganz am linken Bildrand befinden und gewissermaßen eine lange Prozession von Händlern und Wechslern vor sich hertreiben. Am überzeugendsten hätte sich dieses Bildfeld wohl bewältigen lassen, hätte man Christus frontal in der Mitte platziert und ihn beiderseits flankiert mit nach links und rechts davongestrebenden Händlern.

Wieder darf über dieser kühlen Analyse der kompositorischen Schwächen nicht vergessen werden, dass die Bilderzählung auch in Lechsend genügend einprägsame Momente aufweist, um ihre didaktische Aufgabe gegenüber dem den Kirchenraum Betretenden angemessen wahrzunehmen; und um die Botschaft des Bildes noch nachdrücklicher zu vermitteln, gibt es auch hier eine Textbeigabe. Während in Weilheim, wie erwähnt, ein Putto einen Schild mit den biblischen Worten "Mein Hauß ist ein Bett-Hauß" präsentiert, spannt sich in Lechsend ein (zugleich ein Chronogramm auf das Jahr 1737 enthaltendes) Schriftband entlang des oberen Bildrandes, auf dem das Bibelzitat explizierend erweitert wird, und zwar in einer ganz pragmatischen, auf die kleinen menschlichen Alltagsschwächen eingehenden Weise: "Mein haus soll heissen ein betthaus, nit aber sein ein kauff oder ein schwätzhaus."